Le Biscuit de Sèvres au XVIII[e] Siècle

No. 3





LE RICHE, D'APRÈS CARLE VANLOO

LE CONCERT DE HAUTBOIS — LA CONVERSATION ESPAGNOLE — LE CONCERT DE MANDORE

(Groupe du centre et des côtés d'un surtout à l'Espagnole commandé par Bachelier)

(Manufacture de Sèvres. — Modèles)

PIGALLE. — MERCURE AUX TALONNIÈRES, OU « MERCURE-PIGALLE »

(D'après la statue appartenant à Frédéric II, roi de Prusse)

Pâte tendre (1770)

(Manufacture de Sèvres. — Modèle)



III

LES DERNIÈRES ANNÉES DU BISCUIT LOUIS XV

LE GOUVERNEMENT DE BACHELIER (1767-1774)



Madame de Pompadour est morte en avril 1764; Boucher, malade et vieux, n'est plus « que l'image d'un spectre » ; Falconet part pour la Russie, tandis que meurt à son tour, en 1767, Barberye de Courteille l'administrateur, homme de goût, chargé par Machault de la porcelaine de France.

Ainsi ont disparu à la fois tous ceux qui avaient servi à Sèvres la fortune du biscuit, qui l'avaient créé, inspiré, mis à la mode.

Ces pertes devaient d'autant plus se ressentir à la Manufacture qu'après avoir inventé et répandu la sculpture en porcelaine, elle avait

à se défendre contre les contrefaçons des fabriques françaises. Les arrêts royaux, sans doute, avaient, depuis 1753 jusqu'en 1766, donné à Sèvres le monopole exclusif des pièces et figures « peintes et dorées à la façon de Saxe ou en biscuit ». Si Louis XV avait permis à ses sujets, par le décret de 1766 qui parut une concession à la libre industrie, de fabriquer des porcelaines communes, il avait du moins réservé à sa propre manufacture le *bijou d'art,* comme on disait, la sculpture en biscuit.

En vain l'arrêt fut-il publié par tous les intendants du Royaume dans les provinces ; le lieutenant de police de Paris, M. de Sartine, eut beau faire diligence contre les fabricants indociles. Le goût du public pour les biscuits dont la perfection croissante augmentait chaque jour la vogue, les prix très élevés que la Manufacture de Sèvres en demandait, « prix exorbitants », au dire de certains contemporains, engageaient des entrepreneurs de porcelaine à risquer les amendes, malgré tout.

Neuf fabriques particulières s'obstinèrent à produire et à vendre les bibelots en biscuit : le public s'adressait à elles pour en avoir à meilleur compte. Les directeurs de Sèvres signalaient Chantilly, Mennecy-Villeroy, Saint-Cloud et sa succursale de la rue de la Ville-l'Évêque qui, par la protection des princes du sang et des seigneurs ou par le droit de leurs titres, antérieurs à ceux de Sèvres, pratiquaient la sculpture en pâte tendre. Il faut y ajouter les manufactures plus récentes, celle d'Orléans s'intitulant « manufacture royale », celles de Crépy-en-Valois, de Brancas-Lauraguais, de Vincennes, de Niederwiller, dont les dernières, à partir de 1765, commencèrent à remplacer la pâte tendre par le kaolin.

Le plus grave effet de cette concurrence fut que, suivant leurs ressources, les fabricants n'hésitaient pas à copier les modèles de Sèvres, à débaucher ses employés et ses artistes. Si le duc d'Orléans pouvait s'offrir le luxe d'engager pour 3.000 livres un académicien comme Vassé, le plus souvent, les porcelainiers, moins délicats ou moins riches, reproduisaient à meilleur compte les biscuits du Roi, la baigneuse de Falconet, les statuettes et même certains groupes de Boucher. Ainsi, n'ayant rien à débourser pour la création de leurs modèles, ils n'étaient pas gênés pour offrir aux

MADAME LABILLE-GUIARD. — J.-J. BACHELIER, PEINTRE

1724-1806

Directeur (1746) des travaux d'art à la Manufacture royale des Porcelaines de France

(Musée du Louvre)



ouvriers répareurs et sculpteurs des salaires plus élevés qu'à Sèvres, de manière à s'assurer leur concours, malgré les peines dont les menaçaient les édits royaux.

Il y aurait eu peut-être un moyen de défendre la Manufacture royale contre ces contrefaçons : la présence ou l'absence de la marque royale sur les biscuits en vente. Depuis 1753, toutes les pièces décorées portaient le double LL avec la petite lettre au milieu qui indiquait pour chaque objet l'année de sortie des ateliers de décoration. Mais jamais les biscuits en cru ne portèrent cette marque : cette exception demeura pendant tout le xviii[e] siècle la règle de la maison.

Peut-être avait-on craint que la tentation ne fût trop grande de se procurer des biscuits non décorés et susceptibles de l'être, pour les répandre dans le public avec un décor qui, si le biscuit eût été marqué, aurait paru porter l'estampille royale. Quoi qu'il en soit, un directeur de la Manufacture écrivait en 1787 : « Il n'y a que les biscuits qui ne portent pas l'empreinte du chiffre du Roy. Le feu Roy en fit l'observation, et on lui en représenta les inconvénients. » C'est encore aujourd'hui un des moyens les plus sûrs de reconnaître une sculpture en biscuit sortie au xviii[e] siècle de l'atelier de Sèvres que d'y relever l'absence de toute marque.

Contre la concurrence des biscuits créés ou contrefaits par les particuliers, la Manufacture de Sèvres ne trouvait donc dans les édits royaux qui sans cesse confirmèrent son monopole, dans la vigilance des officiers chargés de leur application, qu'une défense insuffisante. La rigueur de son privilège, parfois battu en brèche par les avocats plus nombreux ou plus hardis de la liberté du commerce, ne rebutait point ses concurrents.

Après des débuts lents et pénibles, et une longue suite d'efforts à la recherche des procédés et des formes qui avaient enfin conquis la faveur du public, la porcelaine de France payait maintenant la rançon de son succès. Or, il se trouva que cette crise s'ouvrit juste au moment où ses protecteurs, ses serviteurs les plus fidèles, lui manquaient.

La Royauté ne l'abandonna point. Elle acheva de faire alors de Sèvres ce qu'étaient depuis longtemps les Gobelins et Beauvais, une maison

d'État. La mort de M. de Courteille fut l'occasion d'un rattachement plus étroit encore de la fabrique de porcelaine à la monarchie. Louis XV déclara, le 7 novembre 1767, qu'il réservait dorénavant à sa personne l'administration de la Manufacture, qu'il en ordonnerait directement sur l'avis de son contrôleur général, et sans intermédiaire. La sculpture en porcelaine était définitivement un privilège et un bien royal : il fallait qu'on se le tînt pour dit en France. L'avertissement avait son prix et son poids. Même morte, Madame de Pompadour protégeait le biscuit, comme elle protégeait encore Boucher, pourvu à la fin de 1765 du brevet de premier peintre du Roi.

Quand il s'agit de remplacer Falconet pour la création des modèles, la décision royale fut aussi significative : elle ne devait peut-être pas donner les mêmes résultats. Un autre élève de Lemoyne, Parisien comme Falconet et de huit ans plus jeune, d'une famille d'artistes célèbres, que l'Académie avait élu en 1759 et que le prince de Condé honorait de sa protection, Jean-Jacques Caffieri, se mit sur les rangs. Si l'on en juge par la grâce et l'abondance de toute son œuvre, nul n'était mieux désigné pour continuer la tradition de Lemoyne et de Falconet.

Soit maladresse, soit défaut de caractère, Caffieri a passé presque toute sa vie à invoquer les titres de son aïeul, appelé de Rome par Colbert pour sculpter les galères royales, de son père, fondeur ciseleur du Roi : il n'a cessé de briguer des places, des pensions, des faveurs. On lui refusa Sèvres pour confier à Bachelier les ateliers de sculpture, dont il réunit la direction à la charge des ateliers de peinture.

La mesure, si on la juge par ses effets que nous allons voir, ne pouvait pas servir les progrès du biscuit. N'était-il pas singulier, au premier abord, de charger un peintre des modèles pour la sculpture ? Peut-être eut-on l'idée, en réunissant les deux services, de constituer une sorte de direction artistique au profit de l'homme qui, entré dans la maison depuis vingt ans, avait contribué le plus à faire de la porcelaine une industrie d'art. Ce qu'il faut, d'autre part, noter, c'est qu'ainsi Bachelier doublait ses appointements d'académicien attaché à Sèvres, 6.000 livres au

lieu de 3,000. Il était alors en pleine fortune. Le Roi venait de lui donner la direction de la nouvelle école, créée sur sa proposition pour l'enseignement des arts industriels (1766). Choiseul l'avait chargé de la décoration du ministère des Affaires étrangères à Versailles où ses peintures se voient encore. Il recevait des commandes pour les Gobelins. Nul doute qu'il ne s'entendît à exploiter très savamment les bonnes grâces officielles. Les mauvaises langues prétendaient que, s'il avait poussé à la création de l'École gratuite de dessin, c'était avec l'intention secrète de se procurer des leçons particulières bien rétribuées. Plus tard, l'administration se vit obligée de lui interdire la transformation du logement qu'il avait à Sèvres en une maison de campagne pour toute sa famille.

Ce fut ainsi que Bachelier obtint la direction de l'atelier de sculpture, dans son intérêt plutôt que dans l'intérêt bien entendu de cet atelier. Il fit valoir la part qu'il avait eue, qu'il a toujours hautement revendiquée, à l'invention du biscuit. Il avait élevé la porcelaine de France à la dignité du marbre : ne paraissait-il pas équitable qu'il eût la charge de veiller aux destinées de cette sculpture d'art, le vrai privilège, le seul qui parût susceptible d'assurer la supériorité de la Manufacture royale ?

Bachelier a pris soin d'exposer lui-même plus tard le programme qu'il a voulu appliquer alors aux formes du biscuit. Au lieu d'un genre familier, spirituel, élégant, réglé sur les mœurs et les modes du temps, qui convenait en somme à la matière, il imaginait pour la porcelaine une formule qui lui permît de rivaliser avec le marbre et le bronze, et même de les remplacer. Plus de ces modèles, figurines et groupes spécialement créés pour la pâte tendre, de ces pastorales, de ces silhouettes amusantes et légères qui n'étaient que des bibelots, des magots : le temps était passé où Sèvres ne prétendait qu'à faire oublier le japon et le saxe. La Manufacture, par une production plus noble, d'un goût plus général, pouvait aspirer plus haut. Pourquoi ne s'emploierait-elle à reproduire sans grande dépense, à vulgariser, dans ses moules de pâte, les chefs-d'œuvre de la sculpture contemporaine et même antique ?

Quelle différence pourtant de cet art du biscuit, manifestation de l'esprit

d'un temps, proportionné à la mesure de sa taille et à son emploi, original, doté des artistes et des modèles qui pouvaient le comprendre et l'exprimer, à une entreprise de copies, à une reproduction servile de sujets plus nobles peut-être, plus grands, trop grands ? « Ne forçons point notre talent, nous ne ferions rien avec grâce. »

De cette faute, Bachelier n'était pas seul responsable, puisque Falconet y avait lui-même incliné, et que le goût des amateurs y portait. Le programme du nouveau directeur artistique n'a été cependant par la suite qu'un précédent trop fâcheux, trop nuisible à la valeur et au succès du biscuit. A force de tout demander au biscuit et de réduire les artistes à l'emploi de copistes, avec cette méthode orgueilleuse et commode, ce qui faisait la valeur de la sculpture en porcelaine s'est plus tard perdu. On ne le lui a pas encore restitué. Et l'on a pu voir des chimistes décider de ce qu'il convenait à Sèvres de reproduire en biscuit.

Au moins, Bachelier, s'il n'était pas sculpteur, était-il artiste. Il appréciait Falconet dont il avait été dix ans le collaborateur. Il sentait le prix des modèles que depuis dix ans le sculpteur avait conçus. Pendant toute la première année qu'il lui succéda, et encore en 1768, Bachelier occupa les ateliers à l'exécution des projets que le sculpteur avait laissés à la Manufacture. Il n'y eut guère d'exception que pour un buste de Voltaire dont l'histoire mérite d'être contée, en passant.

Voltaire, depuis qu'il avait quitté la France, se défendait par coquetterie de vieillard énergiquement, on le sait, contre les artistes sollicités par ses nombreux admirateurs. « Le vieux magot, écrivait-il en 1770, a perdu toutes ses dents et perd ses yeux. Il est dans un état à faire pitié ; il n'est point du tout sculptable. » Un seul sculpteur avait réussi à vaincre, en 1766, cette résistance, un ouvrier d'art, ivoirier de Saint-Claude, qui put approcher le patriarche à Ferney, Dupont-Rosset : il avait représenté Voltaire la tête nue, la chemise ouverte sur le sein, « l'air un peu paysan, très ressemblant, sans flatterie comme sans charge ni caricature ». Le philosophe et ses admirateurs s'étaient déclarés également satisfaits. Nous savons par Grimm que le prince Galitzin, ambassadeur de Catherine II à Paris, com-

manda à Dupont-Rosset, venu à Paris où il fit le buste de Diderot, un Voltaire en ivoire. « Le buste, ajoute Grimm, fut confié, en juin 1767, par le prince à Bachelier pour être reproduit en biscuit de Sèvres. » Aux étrennes suivantes, il fut mis en vente et répandu.

Quand, plus tard, les bustes plus célèbres de Houdon eurent à leur tour été reproduits à Sèvres, les effigies romaines, plus convenables à la figure d'un homme illustre que le *costume national,* firent oublier l'œuvre du sculpteur de Saint-Claude. On ne l'exécuta plus ; le modèle s'en perdit. Sans un moule, conservé par miracle à la Manufacture, dont l'existence était aussi inconnue que l'attribution, il aurait tout à fait disparu.

Et c'eût été grand dommage. En le regardant, on pense à ce passage de Grimm : « Les petites figures de l'ouvrier de Saint-Claude ressemblent si bien à l'original. Il lui a laissé le regard spirituel et malin qu'il a souvent dans ses petits portraits. Le patriarche a aussi la tête penchée de haut en bas sur la poitrine et, par conséquent, le regard un peu en dessous. » C'est un croquis charmant, en somme, que le hasard procurait à la Manufacture, que le hasard lui a conservé.

Bachelier, avant d'appliquer son programme général, achevait d'éditer les modèles laissés par Falconet : *le Repos de chasse, la Tendresse.* Dans le même style, il donnait deux groupes dont nous n'avons point encore parlé, dont l'un est aujourd'hui perdu, et mériterait d'être retrouvé.

L'inspiration venait toujours de Boucher : elle rappelle deux dessins que le maître avait exécutés vers 1750, *l'Amour porté par les Grâces, Bacchus porté par les Bacchantes :* trois Grâces enguirlandées de roses dont l'une, vue de dos, s'est agenouillée pour mieux saisir l'enfant terrible que ses sœurs amusent et adorent ; trois Bacchantes portant et entourant le jeune dieu dont l'enfance fut toute joie et essai de sa force.

Ces œuvres de Le Riche, dans la manière des maîtres à l'école desquels il s'était formé depuis dix ans, sont de celles qui font le mieux apprécier l'artiste mal connu, venu de Flandre pour se consacrer à Sèvres, « à peu près unique pour exécuter », disaient ses chefs avec justice.

Entre ces deux groupes qui formaient pendants, le directeur d'art de

Sèvres eut l'idée de placer une pièce centrale dont il indiqua sans doute le dessin à Le Riche et qui nous est parvenu sous différentes formes.

Au musée des Arts décoratifs, on peut voir deux enfants entourant de pampres une colonne sur laquelle est placé un vase d'une belle forme ronde, où courent des guirlandes, ce qu'on appelait alors un guéridon. Le même groupe de pâte tendre avec ses deux groupes de côté a été vu récemment à Boulogne portant, au lieu d'un vase, la jolie statuette de Flore par Falconet. L'ensemble formait un surtout de table élégant.

Mais si Bachelier commandait encore aux collaborateurs de Falconet, fidèles à son esprit et à ses leçons, ces bijoux d'art et même trois figurines, comme les *Marchandes de gimblettes, de poupées et de rubans,* autrefois esquissées par Suzanne, il avait hâte d'aborder les œuvres d'art et d'inaugurer sa direction par des modèles plus célèbres.

A tout seigneur, tout honneur. Il s'adressa à l'une des figures les plus connues de la sculpture contemporaine. Aucune n'avait fait plus de bruit que l'*Amour* de Bouchardon, aujourd'hui conservé au Louvre.

On en avait beaucoup parlé en 1746, pour célébrer la générosité du Roi autant que l'effort patient de l'artiste, obstiné à tirer de son modèle un chef-d'œuvre qui ne parut qu'en 1750. L'apparition à Choisy de cet adolescent, parent de l'Éros du Vatican, occupé à se faire une arme d'amour, un arc, avec l'arme de force, la massue d'Hercule, avait été un événement. « ... De ce dangereux enfant si tendre et si cruel » qu'avait chanté l'auteur de *la Henriade,* les uns croyaient retrouver l'image dans la statue de Bouchardon ; les autres critiquaient cet « amour portefaix ». Grimm en dit l'importance à ses correspondants. Son succès n'était pas, vingt ans après, épuisé, puisque, pour abriter la réplique de Mouchy, on éleva dans les jardins de Trianon un temple grec, le Temple de l'Amour.

L'*Amour adolescent* de Bouchardon, reproduit à Sèvres, put disputer les faveurs de la clientèle à l'*Amour enfant* de Falconet.

Puis, pour la première fois, le biscuit fut admis à l'honneur périlleux d'une copie d'après l'antique. Pour le goût du temps, après un Amour il fallait une Vénus, et l'on choisit celle qui semblait d'allure la plus moderne

ou la moins antique, la *Vénus Callipyge*. Et bientôt on lui donna pour compagne l'œuvre de Cléomène, dont chacun alors célébrait la beauté plus chaste, la *Vénus Médicis*. Un peu plus tard, la série s'augmenta du groupe des *Dioscures,* exécuté en 1770 d'après Coysevox ou sur l'original antique du musée de Madrid.

Ce fut alors qu'ayant emprunté aux anciens et à Bouchardon, « au Phidias français », les directeurs de Sèvres s'adressèrent à Pigalle. Depuis le départ de Falconet, nul sculpteur n'avait une réputation égale.

A voir le nombre de ses œuvres reproduites en biscuit de Sèvres, on serait tenté de croire qu'il appartenait à la fabrique royale, et cependant il n'en existe aucun indice, encore moins de preuve.

Ce que Bachelier lui demanda d'abord fut son célèbre groupe de *l'Amour et l'Amitié,* commandé par Madame de Pompadour pour Bellevue. Ce groupe, dont le Louvre a conservé l'exemplaire en marbre daté de 1758, fut, entre l'Amour Bouchardon et l'Amour Falconet, presque aussi estimé des contemporains. On en connaît des répliques en plusieurs endroits. Et les registres de Sèvres le signalent d'un mot qu'alors chacun entendait : *l'Amour Pigal.* La réduction exécutée pour la Manufacture eut peut-être pour modèle la terre cuite précieuse que le château de Versailles garde dans l'appartement du dauphin, l'Amitié à demi vêtue qui se penche doucement pour donner le baiser d'adieu à l'Amour désarmé et tristement caressant, allégorie d'un temps où la marquise renonça à l'amour du Roi pour ne plus conserver qu'une amitié durable et puissante.

A Pigalle encore, Sèvres demandait un modèle qui, pour l'histoire de l'artiste, a son importance. Les débuts du sculpteur avaient été très pénibles : ayant échoué pour le prix de Rome, il voulut, à ses risques et périls, tenter le voyage. Et ce ne fut pas alors seulement l'amitié de Coustou qui le tira de la misère où, par amour de l'art, il s'était mis. On raconte qu'une copie de *la Joueuse d'osselets,* commandée par un amateur en 1740, lui servit de viatique pour revenir en France.

La *Joueuse d'osselets* ou *Julie,* avec sa coiffure grecque qui plaisait tant alors aux dames françaises, fut exécutée à Sèvres en 1769, et nous a

conservé ce travail de jeunesse de Pigalle, inspiré de l'antique. On lui donna pour réplique un groupe de même taille, qui rappelle la nymphe couchée de Coysevox, une *Vénus à la coquille,* rappel du marbre antique du Louvre, et réplique visiblement inspirée de la *Joueuse d'osselets.*

En 1770, Sèvres poursuivit cette reproduction des œuvres les plus connues de Pigalle. Ce fut le tour du célèbre *Mercure* de Sans-Souci, attachant ses talonnières pour porter le message de Vénus, œuvre qui avait fondé sa réputation non seulement à la cour de France, mais auprès de Frédéric II, adaptation élégante et spirituelle de l'art antique.

La statuette de *Vénus assise,* qui fut alors exécutée comme pendant, est moins répandue. Le modèle en terre cuite, différent du marbre de Berlin, qui peut-être guida les artistes de Sèvres, n'est que tout récemment entré au musée du Louvre, et les exemplaires de biscuit en pâte tendre sont plutôt rares. La déesse était représentée assise sur un rocher comme le Mercure et nue comme la divinité de l'amour, dont le symbole apparut dans les deux colombes se becquetant et se pâmant à ses pieds. La galerie Pigalle, en biscuit, se complétait ainsi par ce que Grimm appelait « les figures les plus heureuses de l'École française ».

Au point de gloire où était alors parvenu l'artiste proclamé, depuis la mort de Bouchardon, le roi de la sculpture, la Manufacture de Sèvres crut bon de faire avec son œuvre à nouveau ce qu'elle avait tenté en 1754 pour l'œuvre capitale de son prédécesseur, une décoration en biscuit pour la table de Louis XV.

Après Bordeaux et Paris, qui avaient constitué des *Places Royales* ornées de la statue du souverain, l'émulation s'emparait de toutes les grandes villes enrichies par le commerce et les affaires sous ce règne favorable, malgré les guerres et les prodigalités, aux entreprises d'une bourgeoisie active et riche. Rouen, Rennes s'adressaient à Lemoyne, que la statue équestre de Bordeaux avait rendu célèbre en ce genre d'ouvrages, pour obtenir de son ciseau des effigies en pied de Louis XV, dont l'une a été étudiée par Courajod au Louvre. La ville de Reims ne voulut rien épargner pour célébrer dignement, comme Paris, le règne qui l'enrichissait.

Elle décida, en 1755, sur les plans de l'architecte Legendre, la création d'une place nouvelle, qu'on appelle encore aujourd'hui la place Royale, un grand carré long qui devait être entouré de constructions neuves à arcades, imposantes et destinées à des services publics, comme l'hôtel des Fermes. Au centre, elle voulut qu'une statue du Roi s'élevât sur un monument de nature à symboliser l'essor commercial de la nation qui permettait aux citoyens de Reims cette dépense de près d'un million.

Malgré les intrigues auxquelles cette commande lucrative donna lieu parmi les artistes du temps, malgré les recommandations actives de Caylus en faveur de Vassé, Pigalle fut désigné avec ses parents, sculpteurs comme lui, Allegrain et Mouchy, en 1756, pour cette entreprise d'art.

Quand le modèle du monument fut exposé en 1760, à Paris, au Roule, le public, les écrivains et même les hommes du métier s'accordèrent à en louer l'inspiration et l'ordonnance. Louis XV, debout, en Romain, auprès d'un fût de colonne, posant la main gauche sur son épée et étendant la main droite en signe de protection, enveloppé d'un manteau royal, avait grand air. Mais l'on admira surtout les deux figures symboliques du piédestal, *la France* forte, représentée par une femme retenant sans peine un lion par la crinière, le commerce exprimé par un *Citoyen,* un portefaix assis sur une caisse de marchandises pour calculer son gain.

Ce morceau plut tellement à Bouchardon qu'il désigna par son testament l'auteur à la ville de Paris pour achever son monument de Louis XV. Diderot a noté un propos de Falconet : « M. Pigal, je ne vous aime pas et je crois que vous me le rendez bien. J'ai vu votre *Citoyen,* on peut faire aussi beau, puisque vous l'avez fait. Mais je crois que l'art ne peut aller une ligne au delà. » L'inauguration de la statue, en 1765, ne fit que consacrer, avec ses pompes officielles, un jugement établi. On faisait le voyage de Reims tout exprès, selon Bachaumont, pour admirer le monument de Pigalle, sans vouloir attendre la cérémonie, comme les courtisans s'étaient déjà, en 1754, donné à Paris rendez-vous autour du piédestal destiné à recevoir la statue équestre de Bouchardon.

Or, un autre grand événement, dont la nouvelle se répandit dans le

public à la fin de 1768, allait fournir aux directeurs de Sèvres une occasion de glorifier ce nouveau chef-d'œuvre de la sculpture française : le mariage déclaré du Dauphin avec l'archiduchesse d'Autriche Marie-Antoinette. « Quoique les fêtes, dit Bachaumont, fussent encore, en 1769, éloignées de près de deux ans, on se disposait à les rendre aussi brillantes, aussi magnifiques que l'exigeait une pareille cérémonie. On travailla à force à la salle nouvelle de spectacles, commencée par Gabriel depuis longtemps à Versailles. On répéta aux Menus divers opéras déjà projetés. »

Sèvres commença, au moment même, un grand surtout destiné au festin royal qui se préparait pour le 15 mai 1770 dans la nouvelle salle de spectacles. Tout devait être au même degré de luxe dans ces fêtes éblouissantes, les costumes des courtisans, les présents des mariés, les opéras, les illuminations, la décoration du château et celle de la table royale. « Malgré la misère générale, disait un courtisan, le prince de Croy, qui trouvait la note lourde et ces fêtes « impayables », le Dauphin n'épousait pas tous les jours la fille de l'Empereur. »

Pour ce repas de noces, la Manufacture de Sèvres travailla deux ans à reproduire en miniature et en verdure *la place de Reims*. Un vaste boulingrin rectangulaire, divisé en routes sablées et en parterres gazonnés comme un jardin à la française, devait occuper la surface de la table. Sur une partie de sa longueur, une estrade s'élevait, soutenue aux deux extrémités par des terrasses en biscuit auxquelles se fixait et s'appuyait un portique d'ordre dorique, composé de cinquante-six colonnes reliées par une frise qui se terminait aux angles par huit groupes d'enfants, portant des vases et des guirlandes en fleurs de Sèvres. La colonnade dut s'interrompre au centre pour laisser voir un second tertre de gazon plus élevé de trois marches, auquel on accédait par quatre escaliers, correspondant aux quatre faces du monument élevé à Reims à la gloire de Louis XV, et reproduit « en biscuit d'un blanc éblouissant ». Enfin, à travers les gazons et sur toute la table, aux angles des parterres, des groupes d'enfants jouant autour de colonnes que surmontait un globe aux armes du Roi, des vases sur leur socle, garnis de bas-reliefs inspirés de ceux où Bouchardon avait

représenté les Saisons par des jeux d'enfants, toute une décoration en porcelaine dont Bachelier dicta aux sculpteurs les motifs, donnait l'illusion de la nature et des marbres.

A en juger par les éloges que prodiguèrent les chroniqueurs à cette composition imaginée et réalisée par les artistes de Sèvres, la fabrique royale avait bien et longtemps travaillé. Elle avait fait appel à tous les concours et les avait payés sans compter.

Pour la réduction de son monument et de sa statue, Pigalle avait reçu 600 livres. Son neveu et son élève, Mouchy, à qui la ville de Reims avait demandé le *Fronton de l'hôtel des Fermes,* fut récompensé largement (800 livres) du modèle qu'il en donna à Sèvres, cortège d'enfants auxiliaires de Mercure, vendangeurs et marchands. Il avait même, dit-on, dessiné tous les motifs essentiels.

La colonnade avait coûté 1,200 livres ; tout l'atelier des fleurs, dont la veuve Gravant, femme de l'inventeur, avait continué la fabrication, avait été mis à contribution à raison de 2,000 livres. Enfin, Bachelier, pour les enfants à la colonnade et les fontaines ; Duplessis, pour les vases ; le sculpteur modeleur Perrotin pour les figures du *Citoyen* et de *la France,* avaient touché le prix de ces travaux extraordinaires.

C'est un grand dommage, et il se comprend d'ailleurs, que ce surtout, commandé pour une occasion unique, ait en grande partie disparu. A la fin de l'année 1770, un marchand de Paris, de la rue Saint-Honoré, à l'enseigne de *la Couronne d'or,* fournisseur de Madame Du Barry, Poirier, qui peu de temps après fit faillite d'ailleurs, client habituel de Sèvres, s'était fait livrer le double de cet ensemble remarquable. Mais l'original et le double, trop rares et trop fragiles, couraient encore plus de risques que le monument de bronze en partie détruit à Reims par la Révolution.

Quelques moules de colonnes et d'enfants de la place de Reims représentent à la Manufacture les seules traces de cette œuvre si importante pour l'art et l'histoire. La pièce capitale, la statue de Louis XV, réduction exécutée par Pigalle lui-même et vendue alors séparément à plusieurs exemplaires en pâte tendre, a du moins été conservée. Elle fait partie

aujourd'hui des collections de M. Pierpont Morgan où elle voisine avec l'image de Madame de Pompadour en *Amitié* par Falconet.

Des accessoires, il nous reste les *Enfants à la colonne* et les morceaux du moule des *Nymphes des fontaines* que Bachelier employa à des pièces de surtout pour le public et le Roi. En 1772, il présenta à Louis XV ce dernier groupe « en biscuit doré » surmonté de l'Amour Bouchardon, exécuté en une pâte nouvelle que la Manufacture allait de plus en plus mettre en œuvre à partir de cette date.

Au moins, le souvenir précis de tout ce grand effort consacré par la porcelaine de France à la gloire de Pigalle, est-il demeuré avec cette statuette de l'artiste, qui a survécu, malgré sa fragilité, à l'effigie de bronze.

A cette époque, la Manufacture est vraiment devenue un musée des œuvres de Pigalle. Un *Hymen* signalé en 1784 à la vente de Vouges, et que nous n'avons plus, une figure tenant de la main droite un papier que désigne impérieusement le geste de la main droite, fut exécutée en 1769 et vendue la même année aux amateurs de biscuit. En 1770, le même cas s'est produit pour un groupe précieux du maître dont toute trace, sans le biscuit, eût disparu. Exposée par Pigalle au Salon de 1751, l'*Éducation de l'Amour par Mercure,* autre page de l'histoire de Psyché qui alors l'inspirait, est une réplique si semblable du groupe de Berlin qu'elle s'appela à Sèvres : « Mercure messager de l'Amour. » Toujours assis sur son nuage et coiffé de son bonnet à ailettes, le dieu, bon à tous les emplois que lui confie l'Olympe, a changé pourtant ici, sinon de costume, car il n'en a guère, du moins d'attributs. Au lieu du caducée, à ses pieds une sphère et, sur ses genoux, un livre qu'il fait épeler à l'Amour. L'aimable professeur qui, d'un geste affectueux du bras, soutient son élève appuyé contre lui ! Et comme la leçon paraît aisée et attachante à l'écolier dont elle éveille l'esprit et provoque les questions !

Je ne sais si cette seconde édition du sujet qui a fait la réputation de Pigalle n'est pas, à quelque point de vue, supérieur au premier. En tout cas, il l'explique et le fait comprendre par le mélange d'inspiration antique et de grâce moderne qui fut le privilège et comme la marque du génie

ALEXIS LOIR [illegible] SCULPTEUR

[illegible]

(Musée du Louvre)



de l'artiste. C'est à la fois, l'*Hermès* classique d'Herculanum que les Farnèse remettaient alors en honneur et l'adolescent élégant et spirituel, le *Mercure* que Boucher présentait à Louis XV.

Ce biscuit, cette œuvre essentielle à l'intelligence d'un art qui classait en Europe la sculpture française presque au rang de la statuaire antique, sans atteindre ni son originalité ni son esprit, peut nous rendre indulgents à l'abus qui se fit à Sèvres de ce système de reproduction.

Nous devons à cette méthode encore la copie de jolies œuvres de Pigalle, données au Louvre par un collectionneur éclairé et libéral, œuvres inspirées encore par l'art alexandrin et les fresques de Pompéi, mais traitées avec un caractère de vérité et un sens de la vie qui n'en font point de simples répliques des modèles antiques.

L'Enfant à la cage fut exécuté en marbre et exposé par l'artiste en 1750 pour le célèbre financier rival de Machault, Pâris de Montmartel, ainsi que *l'Enfant à l'oiseau,* ajouté comme pendant et souvent reproduit en bronze avec la réplique. Sèvres possède en outre deux *Enfants à la cage* groupés, le dénicheur de nids qui apporte l'oiseau captif et son camarade qui tient la cage ouverte et prépare la prison.

Il ne manquait guère à la galerie en biscuit de Pigalle qu'un rappel de ce mausolée qui consacra sa gloire et que Diderot saluait comme une des plus belles manifestations du génie français. On ne peut guère le regretter, l'original n'ayant pas eu le sort du monument de la place de Reims, et le biscuit n'étant pas de taille à se mesurer avec de pareils sujets.

Il est vrai qu'alors tous les sujets paraissaient bons à cette matière dont Bachelier avait la prétention de faire des marbres en miniature. Pour constituer un musée de la sculpture contemporaine, il ne se contenta pas des œuvres du maître qui en était le chef reconnu. Attentif à tous les talents, à toutes les pièces d'art qui se manifestaient à l'Académie ou dans les Salons, que la critique signalait au public, il procurait au biscuit toutes les collaborations.

Sèvres a ainsi conservé la seule œuvre restée à la France d'un sculpteur

oublié, que les amateurs purent un instant égaler et même préférer à Falconet, Jacques Saly. Du même âge que Falconet, comme lui enfant du peuple, et né à Valenciennes en 1717, parvenu à l'Académie en 1751 par l'effort d'un talent spontané qui s'imposa, il avait quitté la France en 1754 à l'appel du roi de Danemark et de la Compagnie danoise des Indes pour exécuter à Copenhague la statue équestre du souverain que cette compagnie offrait à Frédéric V. Saly avait laissé bien des regrets derrière lui, surtout à Valenciennes, où l'on put admirer du moins la statue en pied de Louis XV, détruite en 1793, reproduite par miracle en pâte tendre de Mennecy, que l'on vendait récemment 45,000 francs.

Dans le Nord, où l'artiste allait, appelé par les commandes qui devaient lui donner la réputation et la richesse, où il resta vingt ans et faillit avoir l'honneur et le profit de la statue de Pierre le Grand, il représenta l'art français avant Falconet, et plus longtemps. Le voyage que fit à Paris en 1768 son protecteur, le roi Christian VII, fêté par les Français sensibles à sa bonne grâce et à son intelligence du goût et des choses de France, fut pour Saly l'occasion d'un rappel honorable à la mémoire de ses compatriotes.

Louis XV l'anoblit pour faire plaisir au souverain qui l'avait adopté. A l'Académie des Beaux-Arts, que Christian VII visita comme les Gobelins et Sèvres, le recteur, pour faire sa cour, attira l'attention du roi sur le morceau de réception que Saly y avait laissé. Il le supplia d'agréer le petit *Faune* en marbre qui avait fondé la réputation de l'artiste.

La scène se passait le 15 décembre 1768. Un mois avant, la Manufacture de Sèvres avait offert au Roi un service de table à ses armes d'une valeur de 100,000 livres. Elle ne put faire moins que de s'imposer un nouvel effort pour conserver en biscuit l'image du groupe de marbre que l'Académie lui donnait. Dès le début de 1769, Bachelier y pourvut.

La copie en biscuit ne paraît pas d'ailleurs avoir été très favorable à la statue originale, à ce jeune pasteur qui s'élance un peu lourdement, portant un chevreau sur ses épaules dont les formes ont plus de force que de grâce. Et la trace qu'on en a conservée fort imparfaitement à Sèvres, où

on l'appelait *Faune Salis* ou *Faune aux Salés* même, s'est presque effacée.

Il en fut ainsi d'une autre statuette, exécutée en biscuit la même année et pour laquelle toute recherche de paternité serait interdite si le marbre original n'était demeuré cette fois dans la collection de l'Académie et depuis passé au Louvre : le *berger Pâris,* qui s'incline gracieusement coiffé du bonnet phrygien pour offrir la pomme aux déesses, œuvre un peu raide qui servit à l'auteur, Nicolas-François Gillet, de morceau de réception à l'Académie (1757).

Encore un transfuge de l'art français dans le Nord, ce sculpteur lorrain qui, aussitôt reçu académicien, s'en fut à l'Académie de Saint-Pétersbourg enseigner le modelage et l'apprentissage du ciseau aux jeunes Moscovites, transfuge tout à fait oublié qui, après un séjour de vingt ans, a laissé peu de traces en Russie même. Il est permis de croire que l'œuvre de Saly, remise en honneur par l'Académie, a suggéré à Bachelier le rappel de l'œuvre de Gillet, son contemporain, comme lui en exil.

Des académiciens d'alors qui n'avaient pas émigré, l'un des plus connus était le concurrent malheureux de Bachelier à la direction de Sèvres, Jean-Jacques Caffieri, adjoint depuis 1765 comme professeur. Les deux artistes ne paraissent pas s'être tenu rigueur, malgré la concurrence.

Dès 1768, le buste de Rameau, « du plus célèbre musicien de France », que Caffieri avait mis aux Salons de 1761 et de 1765 sous les yeux du public, était, grâce au biscuit, assuré de l'attention et de la sympathie des amateurs. Il méritait l'une et l'autre : le modèle en plâtre de l'époque, conservé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, est plus vivant encore que la copie de porcelaine. « Ce buste, disait Diderot, l'auteur du *Neveu de Rameau,* est frappant. Il est maigre, sec et froid, comme il est, Caffieri a bien attrapé sa finesse affectée et son sourire gracieux. »

Il semble aussi que Bachelier demanda au sculpteur un nouveau buste de Voltaire, exécuté comme pendant la même année, pour le même prix, et mis en vente en 1770. Un buste du philosophe par Caffieri a existé : il servit à la scène du couronnement par les comédiens en 1778 et se trou-

vait, au temps de la Révolution, dans les collections de l'Académie. Il est perdu. La gravure du *couronnement* permet d'apercevoir du moins la silhouette de l'homme de cour âgé, mais vivant et spirituel, coiffé de la perruque et vêtu d'un habit à la française autour duquel s'enroule un grand manteau et cravaté de dentelle.

Ce fut cette silhouette sans doute que la porcelaine de Sèvres a reproduite à la grande satisfaction du patriarche. « Le meilleur buste qui ait été fait de moi, écrivait Voltaire en 1775, est celui de la Manufacture de Sèvres. » Il s'en procura des exemplaires et voulut forcer Pigalle, qui allait le sculpter tout nu, à l'antique, à prendre pour modèle cette figurine si française, à la fois, et si ressemblante.

Le biscuit de Sèvres a encore conservé une œuvre de Caffieri qui fit du bruit en son temps, et dont il est malaisé de retrouver la trace.

A l'exposition de 1769, l'artiste présentait au public un groupe de soixante-huit centimètres de hauteur, destiné à être exécuté en marbre pour un amateur : *l'Espérance qui nourrit l'Amour,* œuvre très curieuse à cette date, par la double formule d'art dont elle s'inspirait. Très classique, en effet, cette figure de l'Espérance, coiffée à la grecque, vêtue d'un large vêtement flottant, chaussée de cothurnes, appuyée sur des attributs antiques, une large colonne et une ancre, et, d'autre part, très moderne le geste de cette Française qui, à l'école de Rousseau, a repris plaisir à donner le sein à l'enfant renversé dans une attitude de gourmandise abandonnée et voluptueuse.

Devant ce groupe, les contemporains s'étonnaient, embarrassés pour critiquer cette adaptation de l'antique qu'ils recherchaient, et pour louer sans réserve une composition où le réalisme de l'enfant suspendu au sein de sa mère les choquait fort. Aujourd'hui on regretterait que le modèle en terre cuite, relique et mélange de deux styles, ne nous eût pas été gardé.

Il y a lieu de penser que, le pendant de ce groupe, exécuté la même année, *la Fortune et l'Amour* dont seule la terre cuite servant de modèle a subsisté, fut aussi une œuvre demandée à Caffieri. C'est ce qu'on pourrait appeler la tentation de l'Amour par la Richesse : Cupidon se débat

dans les bras de la déesse aveugle et richement parée, entourée de tous les attributs de sa puissance, couronne et corne d'abondance, pour ne pas prendre, pour ne pas voir même le prix de la séduction. Le sujet fait penser au marbre d'Égine décrit par Pausanias. Sa facture est certainement inspirée des modèles antiques, mais avec des intentions spirituelles dans les gestes de la déesse et les mouvements de l'enfant qui trahissent un artiste du XVIIIe siècle et une pensée française.

A cette galerie de Caffieri, il conviendrait peut-être d'ajouter une Sibylle, figure qui sortit des ateliers de Sèvres en 1770 sur le modèle d'un marbre acquis de l'artiste par le célèbre collectionneur La Live de Jully.

Pour compléter cette série des sculptures françaises en biscuit, il faut rappeler deux groupes dont l'auteur ne nous est pas connu, *Vénus et Adonis, l'Amour et Psyché,* destinés à se répondre, également inspirés de l'antique. Les deux légendes d'amour, les plus délicates que nous ait léguées la fable grecque, ont fourni au sculpteur anonyme le motif de ces œuvres qui gagneraient peut-être à être vues sur les modèles mêmes.

Vénus et Psyché, dans leurs derniers embrassements, marquent leur peine de laisser partir leurs amants, l'adolescent en costume de guerrier romain, vigoureux et résolu, prêt pour la chasse, et l'enfant gracieux aux ailes déployées qui va s'envoler avec le jour. Ces figures, enlacées par couples, paraissent des copies auxquelles le biscuit n'a pas été favorable. La porcelaine, un peu froide, accusant la raideur du style, trahit la grâce de leur attitude.

A rechercher ainsi les copies de l'antique, la Manufacture de Sèvres s'éloignait des traditions qui avaient fait sa fortune. Il n'est pas de morceau en ce sens plus caractéristique qu'un groupe conservé parmi ses modèles, *les Vestales.* Si l'on n'avait la certitude que ce modèle fut créé dans les ateliers vers 1770 et mis en vente l'année suivante, on le croirait d'une époque bien postérieure, contemporaine du Directoire ou de l'Empire. Le sujet : une scène de l'opéra de *Castor et Pollux,* que l'on venait de reprendre sur le nouveau théâtre de Versailles, la scène dramatique où les jeunes filles viennent avec la civière relever le corps du héros assuré par leur courage

de l'immortalité, l'épisode consacré par le génie de Rameau. « Quand l'Opéra est aux abois, écrivait alors Grimm plaisamment, on descend la châsse des frères d'Hélène comme à Sainte-Geneviève celle de la paysanne de Nanterre. » L'auteur : un ciseleur d'art dont le nom s'est perdu, Jean Rameau, parent peut-être du musicien, orfèvre de la place du Carrousel, qui maria sa fille, miniaturiste distinguée, à un élève de Bachelier, le peintre Suvée. Ce n'était pas, comme on l'a dit, un artiste de la Manufacture : il lui prêta son modèle.

Mais n'a-t-il pas fallu, pour que Sèvres songeât à cet emprunt, que ces figures de femmes drapées à l'antique, que l'ordonnance noble, mais froide de cette pompe funèbre, parussent bien dignes d'être admises dans la galerie des maîtres contemporains, qu'on s'imaginât servir ainsi auprès du public la réputation artistique du biscuit ?

Quand il s'agit d'étendre le domaine de la porcelaine, de ce royaume de la pâte tendre fondé par Bachelier à la gloire de Sèvres et à la sienne, chaque année apporta l'occasion d'une nouvelle conquête sur les frontières des arts voisins. Bachelier n'y saurait résister. Peu lui importait que l'assimilation présentât des difficultés et même des dangers pour la gracieuse souveraineté dont il prétendait faire un grand empire.

Ce n'était pas assez que la porcelaine de France eût absorbé la sculpture, l'œuvre de Pigalle, de Bouchardon et de Saly. Ses destinées ne seraient accomplies que lorsqu'elle aurait fourni victorieusement la preuve de son aptitude à reproduire, comme les Gobelins ou Beauvais, les chefs-d'œuvre les plus célèbres de la peinture. Par ce dernier effort s'affirmerait la toute-puissance du biscuit : Bachelier, du moins, le crut.

Il ne voyait pas ce que Sèvres, à force de gagner en étendue, en variété, risquait de perdre en originalité. Ce musée de copies pourrait-il jamais valoir les créations de l'art qui s'était affirmé si spontané, si libre par une sorte de collaboration de la matière et des artistes? Sans y prendre garde, et comme ébloui par des résultats qui dépassaient son attente, l'inventeur du biscuit poussait son invention.

Depuis son époque, la coutume se prit à la Manufacture de faire en

porcelaine des sculptures, comme l'on faisait, à tort aussi, des tapisseries, d'après les peintures et les gravures à la mode.

Il faut rendre justice d'ailleurs aux artistes de Sèvres, ouvriers d'art incomparables, à qui on demandait ces tours de force. Un nouveau directeur, conseiller à la cour des Monnaies, Parent, que le Roi mit à la tête de la maison en 1773, par la faveur de son fils, premier commis au ministère des Finances, rendait à ces sculpteurs mal connus un hommage mérité quand il écrivait : « Je vis au milieu des artistes qui suivent fidèlement les pas que M. Falconet leur a tracés. Ses élèves et ceux de M. de Boucher ne dégénèrent point des principes qu'ils ont tracés. »

Si une entreprise aussi scabreuse que cette traduction en biscuit des tableaux et des tapisseries n'aboutit pas à la décadence de cet art, s'il se défendit et maintint sa tradition, c'est qu'il fut sous leur garde.

Ils s'essayèrent d'abord, en 1770, à la copie de la figure de l'Amour, souvenir aimable, mais assez banal de l'antique, *l'Amour bandant son arc* que Charles-Antoine Coypel avait peint pour le duc d'Orléans. Le modèle en sculpture paraît avoir été l'œuvre d'un artiste habile de la maison, Nicolas Duru, qui s'était formé aux leçons de Falconet, jugé digne par le maître de l'aider à son *Pygmalion,* et, plus tard, de présenter au public un groupe de *l'Amour rémouleur,* tout à fait dans le même esprit.

Mais bientôt son confrère Le Riche, à qui semble avoir été confiés les groupes spirituels et délicats, entreprenait une tâche plus étendue et qui lui fit honneur, un surtout de l'*Histoire de Don Quichotte* (1771). La série de Don Quichotte fut l'œuvre par excellence de Ch.-Antoine Coypel. Ces cartons, conservés par les tapisseries des Gobelins ou popularisés par les maîtres graveurs et les éditeurs du temps, étaient devenus pour la société du XVIIIe siècle des objets d'art presque classiques. Le motif était bien approprié à cette rivalité de Sèvres et des Gobelins.

Le sculpteur en biscuit choisit pour pièce centrale l'une des actions les plus héroïques de l'illustre gentilhomme, sa *Lutte victorieuse contre le château en carton* et les marionnettes de maître Pierre. L'ardeur du chevalier, la mine dolente du baladin ruiné et l'effroi de son valet, la joie de l'hôte-

lier qui rit à se tenir les côtes, la bonhomie gouailleuse de Sancho font de ce groupe une scène de comédie achevée et, en sculpture, presque un tour de force.

Les deux autres biscuits, les scènes de côté, répondaient à deux des plus jolies tapisseries des Gobelins : *Don Quichotte consultant la tête enchantée* et le *Tribunal de Sancho* dans son île de Barataria. Ce sont des copies où, pour affirmer son originalité, le sculpteur n'avait que la ressource de son ciseau : la composition et le dessin lui étaient, pour ainsi dire, imposés. Les silhouettes de Sancho rendant la justice, à sa manière, du haut de sa chaise curule, de l'intendant fortement intéressé par la forme nouvelle des arrêts, du berger et de la luronne qui le traîne à la barre pour des violences imaginaires valent les statuettes les plus fines et les mieux campées de l'époque de Fernex et de Falconet.

Le succès enhardissait Bachelier dans la poursuite de son programme. En 1772, il voulut traduire et imiter deux œuvres de Carle Vanloo, aussi répandues dans les salons du xviiie siècle que les cartons de Don Quichotte. Le tableau que Madame Geoffrin avait commandé et même inspiré à Vanloo, ce qu'on appelle *la Conversation espagnole,* avait eu un grand succès dans sa nouveauté. « Il a toujours conservé sa réputation », disait Grimm.

Dans cette dernière époque du règne de Louis XV, l'Espagne, devenue par la politique de Choiseul et de Charles III, l'alliée de la famille et de la nation, se trouvait à Paris, surtout dans le monde des philosophes, fort à la mode. Il était naturel que Vanloo, dont le neveu, Louis-Michel, avait fait fortune en Espagne jusqu'en 1753, fut, dans les arts, l'interprète de cette sympathie. Il y eut désormais à Sèvres des groupes et des figures espagnols. Aux scènes de Don Quichotte, aux copies de Coypel, on ajouta bien vite la *Conversation* de Vanloo.

Ne fallait-il pas que la porcelaine fût à la hauteur de la gravure popularisant l'œuvre du peintre ? Depuis 1769, on ne voyait plus au Vaux-Hall que danseurs espagnols. Les seguedilles et la guitare reprenaient la vogue longtemps usurpée par l'Italie. C'était le règne prochain, sur le théâtre, des Espagnols du sieur Caron de Beaumarchais, grands d'Espagne, bacheliers

et chanteuses d'ariettes dans le goût sévillan, agréables par leur costume d'outre-monts autant que par le feu de leur esprit parisien. « Ce tableau, dira, d'une de ses scènes, l'auteur du *Mariage de Figaro,* est juste la belle estampe d'après Vanloo. »

Dès 1772, le biscuit, par le ciseau de Le Riche, a présenté au public le comte Almaviva debout dans le costume que lui a donné Beaumarchais, en veste et culotte de satin, avec moustache à la Velazquez et collerette à fraise. La charmante femme dont le comte interrompt le concert, c'est bien Rosine aussi, pour laquelle, à cette date même, l'auteur du *Barbier* sollicite de M. de Sartine l'accès de la scène française. Rien d'étonnant, puisque le groupe et la comédie se rattachent aux modes qui ont fait la fortune du tableau de Carle Vanloo, et à ce tableau.

Le neveu de Carle, Louis-Michel Vanloo, avait fait comme Beaumarchais séjour en Espagne. En 1769, il exposait une Espagnole jouant de la guitare. La toile du neveu paraît avoir inspiré aux artistes de Sèvres les groupes de côté qui vinrent aussitôt compléter la copie de *la Conversation,* autres épisodes de ce concert castillan. L'un, que l'on appelait à Sèvres *le Concert de mandore* ou *le Flûteur,* était un duo entre un grand seigneur jouant de la flûte auprès de sa dame parée à l'espagnole et touchant de l'instrument qui faisait alors fureur. L'autre, *le Concert de hautbois,* de ce hautbois d'amour demeuré classique en Espagne, formait avec le précédent comme un quatuor de voix et d'instruments, réplique agréable des quatre silhouettes de *la Conversation espagnole.*

Après les groupes, on en vint à Sèvres aux figures isolées, toujours à la mode de l'Espagne et des Vanloo. Une tradition de la Manufacture veut qu'une de ces figures fût, d'après Louis-Michel Vanloo, le propre portrait de Madame Du Barry, en cantatrice espagnole. La tradition est vraisemblable : il y a beaucoup d'analogie entre les traits de la chanteuse et ceux de la favorite que d'autres biscuits de Sèvres nous ont conservés. Nul doute en tout cas que cette chanteuse ne soit la *Joueuse de mandore* qui s'est levée pour donner la réplique au *Joueur de mandore;* le grand seigneur a seulement échangé sa flûte contre cet instrument qui convient

aux sérénades amoureuses. Et, pour achever, voici le couple de la *Cantatrice à la fraise,* qui a quitté le groupe où elle écoutait la chanson du hautbois et du *Joueur de musette,* chantant sa plainte d'amour. L'ensemble a sa valeur pour l'histoire de l'art et des mœurs.

Il témoigne de la grande autorité que les Vanloo, ces derniers représentants de la manière élégante et spirituelle du XVIIIe siècle, eurent encore sur leur époque. Il fait pressentir le succès de Beaumarchais, à un moment où l'on se passionnait pour les tonadillas, les intermèdes et les danses espagnoles. Mais ce ne sont, après tout, que copies, auxquelles manque l'inspiration d'un véritable sculpteur, gravures peut-être, si l'on veut, par l'habileté et la souplesse de l'interprétation. Le biscuit avait été et pouvait être davantage.

Bachelier et Boileau, le directeur vieilli de la Manufacture, s'obstinaient pourtant à ces travaux. Et lorsqu'un nouveau directeur, Parent, vint de Paris, où son fils faisait la loi auprès du ministre Bertin, prendre l'administration de la maison, la tendance parut même s'accentuer.

Des groupes originaux s'exécutèrent encore, mais en petit nombre, cette gracieuse composition des *Sirènes supportant une vasque,* qui est conservée au musée des Arts décoratifs, et qu'on dirait dessinée par Duplessis, l'orfèvre habile attaché depuis vingt ans à la Manufacture : tant ce modèle semble fait aussi bien pour l'argenterie que pour la porcelaine ! C'était aussi, dans un tout autre style, plus moderne si l'on veut, ou plutôt antique, le groupe qu'on croirait inspiré de l'*Amitié* de Falconet, *l'Autel de l'Amitié,* ou « l'Amitié offrant son cœur sur l'autel qu'allume de son flambeau l'Amour », enfant espiègle et cruel.

Ces groupes méritent d'être rapprochés, pour les deux tendances si différentes qu'ils accusent et entre lesquelles la porcelaine, comme tous les arts de cette époque, se partage. En 1773, le style, comme le règne de Louis XVI, s'approche : on le reconnaît à toute une série de Termes, une dizaine de petites statuettes destinées à la décoration des tables, dont les spécialistes ornaient leurs jardins artificiels, images réduites des parcs à la française. Dans leurs gaines droites et finement ciselées, ces figurines,

analogues à la collection des marbres du musée de Rennes, *Hiver, Été, Automne, Printemps, Mars, Minerve, Bacchus, Cérès, Apollon, Diane,* valent l'effort qu'on a fait à Sèvres en ces temps derniers pour les tirer des moules où elles dormaient depuis plus d'un siècle. Les ateliers du biscuit reprenaient encore à cette époque une suite de dieux, assez négligés depuis qu'ils avaient fait, à l'origine, la fortune de la pâte tendre, *Bacchus, Cérès, Mercure, Pandore, Apollon et Hébé,* bibelots qui font penser au *Jupiter armé de la foudre,* l'une des toutes premières œuvres de Michel Clodion.

Mais ce n'étaient que des bibelots. Et toujours à Sèvres on voulait pour la porcelaine de France d'autres horizons, des destinées plus hautes.

M. de Marigny, le grand ordonnateur de l'art français à cette époque, dès 1760 projetait d'installer les tableaux de la collection royale dans les galeries du Louvre, inachevées depuis l'abandon du palais par Louis XIV. Pour la galerie d'Apollon que Le Brun, appelé à Versailles, n'avait pu décorer, le frère de Madame de Pompadour, en 1764, avait commandé aux peintres des modèles de décoration : Hugues Taraval, au retour d'un séjour en Suède auprès de son père, exécuta un plafond central et des panneaux. L'importance du travail, le projet de Taraval soumis à l'Académie, qui l'approuva et prit l'esquisse comme morceau de réception de l'auteur, avaient fait grande impression en 1770 sur le public.

L'un des panneaux seuls, *l'Automne,* a trouvé sa place au Louvre. L'œuvre principale, le plafond, qui devait être le cortège et le triomphe de Bacchus, demeura à l'état d'esquisse. Taraval s'en trouva dédommagé par une nomination de surinspecteur des Gobelins.

Tandis que cette grande décoration, en 1772, se préparait, l'occasion parut bonne aux directeurs de Sèvres, à Bachelier et à Parent, de faire leur cour à Louis XV, en fixant, par la sculpture de porcelaine, le souvenir de cette entreprise, qui rappelait Louis XIV et Colbert.

Un nouveau surtout de table fut mis, vers la fin de 1772, en fabrication aux ateliers de Sèvres : la pièce principale représentait, comme le plafond de la galerie, *Bacchus glorieux* au milieu des pampres, des

amphores, des instruments de musique et de comédie déposés à ses pieds, d'enfants jouant avec le tigre couronné de pampres par une bacchante, servi par une autre qui, d'un geste, attentif, emplit la coupe du dieu de l'ivresse et de la joie.

Autour de Bacchus, le cortège se forme : d'un côté, une *Bacchante dansant* sur le rythme de son tambourin au son de la flûte du dieu Pan, qui la contemple amoureusement ; de l'autre, une *Bacchante agitant ses cymbales* devant un autre dieu qui souffle à pleins poumons dans sa conque marine. Il se continuait avec des figurines isolées, destinées à parer la table, un *Satyre jouant de la corne,* un *Ægipan de la flûte,* une *Bacchante qui tient un vase,* une autre un *cistre,* un *Faune* obligé de laisser au repos sa musique, une *Bacchante* ses fruits pour porter sur leur tête un corbillon, un *Pan à la croupe de bouc* obligé, comme la *Ménade bachique,* au même office ; enfin, quatre silhouettes ajoutées peut-être plus tard, un *Faune* et une *Flore,* une *Naïade* et un *Zéphyr,* tous quatre supportant des corbeilles différentes.

Tous les êtres mythologiques d'ordre inférieur, suivants et suivantes de Bacchus, associés à son triomphe pour personnifier avec lui l'énergie intense de la vie, ont répondu à l'appel du sculpteur en biscuit qui les veut employer à la gaieté ou à l'usage des festins de son temps. Des groupes d'*Enfants porte-lumières,* qui sonnent l'hallali du cor ou répandent les richesses de leurs cornes d'abondance, des *Enfants en bougeoirs,* figurants classiques de ces bacchanales, les devaient éclairer. De l'esquisse peinte par Taraval pour le Louvre, le biscuit reprenait les motifs, restituait en sculptures variées et vivantes la vie, sinon la couleur.

Tout cet ensemble était-il l'œuvre des artistes habitués depuis quelques années, obligés dans les ateliers de porcelaine à donner la forme et la vie aux modèles que leurs directeurs choisissaient sur les tableaux ou les tapisseries en vogue ? On serait tenté de le croire à voir les esquisses au crayon, groupes d'enfants aux lumières, statuettes de satyres que la Manufacture a recueillies parmi les reliques de son passé, proposées au travail des sculpteurs pour les inspirer et les guider, croquis élégants

quoique un peu lourds, comme tout ce cortège où l'on trouverait plus de mouvement que de vie.

Qui dessinait cependant, à la manière de Pigalle, ces groupes, ces figurines? Bachelier peut-être, ou un sculpteur du dehors, qui, précisément, exposait au Salon de 1773 une bacchante dansant et portant des cymbales, — l'académicien Félix Lecomte, élève de Falconet. Bacchanales d'enfants, têtes de ménades, groupes de Bacchus et du dieu Pan, paraissent avoir été les thèmes favoris de cet artiste, à qui la faveur de M. de Marigny et de Madame Du Barry procurait alors de nombreuses commandes du Roi, pour l'hôtel des Monnaies, l'École militaire et Louveciennes.

De Louveciennes, la demeure luxueuse de la dernière favorite, à Sèvres, il y avait plus d'écart qu'entre Bellevue et la Manufacture assurément. Cette différence n'empêcha point Madame Du Barry de rendre à la porcelaine de France la protection et l'appui qui auraient pu lui manquer depuis la mort de Madame de Pompadour.

Dès qu'elle eut triomphé de l'opposition des Choiseul, soit par amour du luxe élégant, soit par désir de faire sa cour au Roi, soit par dessein arrêté d'imiter la première favorite, la dame de Louveciennes prétendit en 1770 à son tour au rôle de Minerve, ou d'Aspasie. Les inventaires de ses collections, les comptes de ses commandes aux artistes ont permis de noter tous les détails de ces libéralités, que solda le Trésor royal, ciselures d'or et d'argent demandées à Roettiers, bronzes travaillés par Gouthière, meubles de Riesener, bas-reliefs de Lecomte et Monnot, statues de Vassé et d'Allegrain, peintures de Fragonard, de Drouais, de Vien: tout un musée d'art, dont l'aquarelle de Moreau, à défaut de la réalité, nous a conservé l'image vivante.

En quatre années, de 1771 à 1774, qui ont suffi à l'éclosion de cette moisson d'art, malgré les efforts de l'abbé Terray contre la dépense de la Cour, la Manufacture de Sèvres a fait porter à Louveciennes et à Versailles pour plus de 50,000 livres de services, de vases, de figurines et de groupes. Une clientèle si précieuse valait les hommages et les égards que Sèvres

ne marchanda point, dédicaces à la Du Barry de vases, de couleurs même, attentions particulières aux artistes qu'elle recommandait.

Cet échange de bons offices entre la favorite et la fabrique royale s'affirmait aux ateliers du biscuit, de 1771 à 1773, comme s'étaient marquées les faveurs de la Pompadour et du Roi, dans des bustes modelés par les artistes du temps en l'honneur de la maîtresse royale.

Deux bustes de la Du Barry en pâte tendre, qu'il ne faut pas confondre avec les biscuits fabriqués aujourd'hui à Sèvres au moyen de surmoulages récents, ont survécu aux destructions de l'époque révolutionnaire.

L'un est conservé au musée de Sèvres, celui qui a servi de type aux éditions modernes, avec sa date et le nom de son auteur : *Pajou sc. regius faciebat 1771*. Il y est arrivé en 1869 par le zèle de Massue, qui l'obtint d'un collectionneur, M. Rouanet de Gouville. Le propriétaire, qui le céda, l'avait acquis du fils de l'acteur Armand, à qui Madame Du Barry, par testament, l'avait laissé. Peu d'objets d'art ont un état civil et une histoire aussi bien établis.

Nous savons non seulement la série des maisons où il a passé, mais l'époque précise où il est entré aux ateliers de Sèvres. C'était en l'année 1771. Pajou, qui, comme Falconet, avait trouvé auprès de Lemoyne des leçons décisives pour l'avenir et la forme de son talent, s'imposait depuis dix ans au public par son habileté à traduire l'expression et la grâce des physionomies françaises. Il se classait déjà comme le successeur de son maître, dont nous le voyons sur le beau pastel de Madame Guiard occupé avec une gratitude attendrie à fixer le visage distingué et mobile. Le buste du grand dauphin, commandé après la mort de ce prince, en 1767, par le précepteur de ses fils, le duc de la Vauguyon, la statue de Marie Leczinska exécutée en 1769, recueillie par le Louvre, désignaient Pajou, après Lemoyne, comme le sculpteur officiel des personnages en vue. Et nulle, certes, n'était plus en vue que Madame Du Barry en 1770.

La jolie femme qu'elle était alors, « elle est jolie, j'en suis content », disait Louis XV à Choiseul, « rien d'une dame de Maintenon », ajoutait-il; la beauté blonde dont les contemporains ont loué la riche chevelure, l'air

de vierge, la gorge et les bras si parfaitement arrondis, vint en 1770 s'offrir au ciseau du sculpteur désigné par sa réputation, par ses relations avec le fameux roué Jean Du Barry, auteur intéressé de la rare fortune de la sœur. Ce fut l'occasion d'un premier buste en terre cuite, très différent du marbre du Louvre, qui lui est postérieur de deux ans.

Quand ce premier essai parut au Salon de 1771, les critiques saluèrent cette œuvre de volupté et d'élégance, l'arrangement harmonieux de la chevelure retenue par une bandelette qui laissait pourtant retomber des deux côtés du visage hardi et joli les boucles d'or, le décolleté assez audacieux de ces épaules et de cette gorge découverte jusqu'aux seins dissimulés par les plis drapés de l'étoffe. Haute et puissante dame, Jeanne-Bénédicte comtesse Du Barry, d'abord satisfaite, obtint aisément des directeurs de Sèvres le privilège d'en faire exécuter en biscuit une épreuve réduite de moitié : aussitôt Pajou, avant 1771, livrait pour moitié prix de l'autre portrait, le modèle aux artistes de la Manufacture.

Les grandes beautés à la mode, surtout quand elles se savent distinguées par les rois, ont des caprices. Au moment où l'œuvre de Pajou allait être donnée aux mouleurs de Sèvres, Madame Du Barry la refusa ; en 1774, le buste restait encore à l'artiste pour compte. Le biscuit se perdit. Le pauvre sculpteur dut se remettre au travail et, en 1771, produisit un nouveau modèle, qui, cette fois, plut et fut exécuté en porcelaine.

Entre les deux portraits, Pajou a lui-même, dans un mémoire curieux, retrouvé par le baron Pichon, marqué les changements : « Ajustée et coiffée différemment », dit-il. Sur le buste de 1771, conservé à Sèvres, une coiffure savante, faite de rouleaux rapprochés comme sur la tête d'une impératrice romaine, a remplacé le bandeau et les boucles à la grecque. C'est la mode de l'année que l'on retrouve sur le médiocre tableau de Versailles, inspiré par l'estampe en couleurs de Dagoty, Madame Du Barry prenant son café des mains de son nègre Zamor. Le biscuit de Sèvres signé Pajou et l'estampe sont contemporains. Décidément le coiffeur faisait la loi aux artistes. Le sculpteur l'apprenait à ses dépens : l'année suivante encore, Madame demanda à être coiffée dans le goût de la *Baigneuse* de

Falconet : d'où un nouveau buste, qui, « après avoir été fait et m'avoir employé de mon temps, obligé à plusieurs voyages à Versailles et dans les autres maisons royales, n'ayant pas eu l'avantage de plaire », finalement resta pour compte encore au sculpteur.

De quatre modèles que Pajou modela ainsi de la célèbre et exigeante dame, un seul, le biscuit de 1771, avait trouvé grâce devant les arrêts changeants du coiffeur Legros, le conseiller en vogue des grâces féminines. Ce n'est pas le règne de Louis XVI, c'est le règne plus fameux du coiffeur de la femme, de Léonard, qui s'approche. Les doléances de Pajou ne présentent pas moins d'intérêt que l'histoire de son biscuit : et ne serait-ce que pour établir la position relative d'un académicien et d'un artiste en cheveux sous le gouvernement et au service de la Du Barry, les épisodes de cette sculpture en porcelaine ont leur prix.

La Manufacture de Sèvres, comme l'artiste, d'ailleurs, s'était prêtée aux fantaisies de sa cliente. Le biscuit de Pajou n'était pas un de ses modèles, destinés à la vente : contrairement à la règle absolue de la maison, il était signé et daté. Sèvres avait seulement, pour ce travail dont les prix ne figuraient pas sur ses comptes, fourni au désir de la Du Barry ses ateliers et ses fours. Bientôt, pour mieux marquer leur empressement, les directeurs mirent en fabrication, à la fin de 1771, un autre buste de la comtesse qu'ils payèrent alors au sculpteur le plus qualifié, au maître de Pajou, Jean-Baptiste Lemoyne.

Par une rare bonne fortune, un exemplaire unique de cette œuvre en pâte tendre, sans date ni signature, celui-là, est demeuré à la bibliothèque de Versailles. Rien qu'à le voir, on comprend le propos de Grimm : « Cet artiste réussit parfaitement aux portraits de femmes par les grâces inimitables de son ciseau. Il est ce qu'on peut appeler un très joli sculpteur. » Le biscuit aura rendu à Lemoyne les mêmes services qu'à Falconet. Il aura sauvé plusieurs de ses meilleures œuvres.

Quand on rapproche ce buste de la Du Barry du biscuit de Louis XV exécuté en 1759, on ne résiste ni à l'analogie, ni au charme de ce couple en porcelaine. Voilà bien, consacrée par le ciseau d'un maître, la double

royauté de ce temps : le Roi, à soixante ans encore « le plus bel homme de sa cour », la plus belle femme du royaume, dont, sans souci de ses origines et de son passé, ce souverain fit une reine. A Madame Du Barry, Lemoyne a su donner un port de souveraine par le geste de la tête fièrement dressée, comme celle de son royal amant, avec assez de souplesse cependant pour que l'harmonie des cheveux massés ou déroulés en boucles superbes, de la gorge et des bras découverts ou dessinés par l'étoffe aux plis moelleux, souligne les charmes et la toute-puissance de la femme.

Quand il dessinait en des pages de connaisseur le portrait de la favorite, Choderlos de Laclos décrivait sans y songer le biscuit, si vrai, si intelligent de Lemoyne : « J'ai vu des gens s'étonner de la destinée d'Elmire. L'amour a fait tant de prodiges dans ce genre qu'il ne faut, en vérité, s'étonner de rien. Convenons cependant qu'il choisit des instruments propres à faciliter ses succès.

« Elmire avait reçu de la nature un assortiment de beautés dans tous les genres, qui, presque jamais, ne se trouvent réunis dans le même individu. Depuis ses superbes cheveux, si richement fournis et d'une si belle teinte, jusqu'aux pieds modelés par la main des grâces, tout avait le caractère de ce beau idéal que les Grecs ont conservé dans leurs ouvrages immortels. L'œil enchanté ne quittait la physionomie que pour retrouver les mêmes avantages dans les formes si naturellement soutenues, dans une taille si agréablement dessinée, dans les bras si parfaitement arrondis, terminés par des mains voluptueuses. »

Le biscuit de Sèvres fut présenté à la comtesse le 5 février 1772 par les directeurs. Un mois après, elle achetait un exemplaire pour offrir, disent les registres de vente, « son buste d'après Lemoyne, à son ami Le Blanc », le joaillier sans doute, chez qui elle dépensait sans compter. Les achats continuèrent pendant toute l'année, attestant ses préférences. Le modèle de Lemoyne avait fait oublier le biscuit de l'élève, de Pajou.

Lorsque, à la mort de Louis XV, la noble dame fut invitée à quitter la Cour, l'inventaire des objets d'art qu'on déménagea de Versailles à Louveciennes, dressé par son intendant, signalait deux œuvres de Lemoyne,

un buste du feu Roi monté sur un socle de bois noirci, le buste de la comtesse en porcelaine de Sèvres, celui qu'elle avait préféré au biscuit de Pajou, décidément sacrifié.

Si, un an plus tard, un dernier buste de Pajou de Madame Du Barry, l'œuvre en marbre célébrée par la critique au Salon de 1773, conservée à Louveciennes et depuis au Louvre, obtenait l'agrément, ce fut sans doute à l'heureuse idée qu'eut l'artiste alors de retourner à l'école de son maître, de s'inspirer de Lemoyne. Le bibelot en biscuit inspirant le marbre, quel triomphe pour Sèvres, quelle justification pour Bachelier! Cette fois Pajou toucha le prix du portrait et reçut des éloges que peut-être il ne méritait pas seul. « Il n'est personne, disait-on, qui, en voyant cette figure céleste, ne lui décerne sans la connaître le rang qu'elle occupe et ne s'écrie avec M. de Voltaire :

« L'original était fait pour les dieux. »

Dans les cérémonies de ce culte rendu par l'art français à la reine du jour, Sèvres n'oubliait point, au reste, les hommages dus à la vraie reine de demain, qui, mécontente de la comparaison entre une archiduchesse et une fille de Paris, ne le lui eût pas pardonné : Marie-Antoinette était à peine installée comme dauphine que Lemoyne se vit appelé à l'honneur, dont seul il paraissait digne, de modeler ses traits : une galanterie que la cour de France voulait faire à Marie-Thérèse, sa mère, et que Louis XV paya en 1772 à Lemoyne 3,000 livres.

Le buste en marbre, ainsi qu'un portrait en miniature de la Dauphine, fut envoyé à Vienne où il est demeuré, image délicate de la femme enfant encore, qui, cependant, fait pressentir la reine. Dès la fin de 1771, un buste en biscuit de même taille et de même prix que celui de Madame Du Barry fut exécuté à Sèvres en pâte tendre et livré pour l'exposition qui se faisait régulièrement à la Noël dans les salons de Versailles. Est-ce le bijou d'art précieux en pâte tendre conservé au petit Trianon, sur une commode, dans la chambre même de Marie-Antoinette? Il attire moins l'attention, quoique intact et parfait, que le grand buste retrouvé et acquis

MADAME LABILLE-GUIARD. — A. PAJOU SCULPTANT LE BUSTE DE SON MAÎTRE J.-B. LEMOYNE

(Musée du Louvre)



en morceaux par Napoléon III en 1858, réparé, reproduit depuis à Sèvres et placé sur une cheminée voisine. On le donne d'ordinaire comme une réduction pure et simple de ce grand buste attribué, d'ailleurs sans aucune preuve, à Pajou. Il faut y voir plutôt l'adaptation au biscuit de Sèvres de l'œuvre commandée à Lemoyne et envoyée à Vienne : tant il y a dans l'attitude du modèle à la fois juvénile et royale, dans cette figure fraîche et nerveuse, malgré quelque différence de costume, d'analogie avec le buste de marbre de Lemoyne, alors surtout qu'on ne connaît de Pajou aucun buste en ce genre, ni exposé aux Salons, ni conservé depuis. Le privilège des bustes à Sèvres, comme à la Cour, appartenait au maître, qui, de l'avis de Grimm, donnait avec la grâce l'immortalité.

Entre les biscuits de Louis XV, de la Du Barry et de Marie-Antoinette, il y a, sans parler des indications précises gardées par les livres de la Manufacture, une parenté qui dénonce un auteur commun.

Pourquoi la postérité n'a-t-elle pas conservé à Lemoyne la réputation et la place que lui reconnaissaient ses contemporains ? Pourquoi a-t-elle paru insensible à ce qu'il avait su mettre de grâce, d'esprit et de vie dans un art exposé à la monotonie et à la froideur des portraits officiels ? Peut-être le service que Jean-Baptiste Lemoyne a rendu à la sculpture française, d'avoir transmis à Falconet, à Pajou et à Houdon les leçons de Coysevox lui a-t-il fait tort ?

D'ailleurs, de toutes les œuvres en biscuit que la Manufacture à grands frais produisit alors depuis la mort de Madame de Pompadour et le départ de Falconet, les bustes de l'artiste éminent que l'Académie prit pour recteur, sont parmi les mieux adaptées à la matière et à l'esprit du temps.

Il ne suffisait pas cependant de ces hommages excellents rendus par la fabrique de Sèvres à ses nouvelles protectrices pour conjurer la crise qui s'y préparait. A la fin de 1772, le programme trop ambitieux de ses directeurs commençait, quand Boileau mourut, à faire sentir ses effets. La sculpture en biscuit, pour laquelle on avait rêvé des destinées trop hautes et qu'on avait laissée depuis sept ans sans direction spéciale, vendue trop cher, ne se vendait point et encombrait les magasins.

productions charmantes de l'art français. S'il a péché, il lui sera, pour ce double service, beaucoup pardonné.

Le biscuit de France, d'ailleurs, après 1774, ne périra pas de cette crise qui le menace. Comme la monarchie, qui a établi et soutenu sa fortune, il doit retrouver, après la mort de Louis XV, crédit et succès surtout auprès des Français, ainsi que Louis XVI d'abord le fit, en reprenant contact tout simplement avec leurs goûts et leurs aspirations.

La Royauté va se donner de nouveaux ministres et un programme de réformes; la sculpture en porcelaine qu'elle veut toujours protéger à Sèvres reçut, avec des artistes nouveaux, des formes et des procédés qui la transformèrent, lui procurèrent une nouvelle poussée de sève et de vie. C'est le règne qui s'ouvre des biscuits, du bijou Louis XVI; c'est surtout le règne qui se fonde à Sèvres, plus durable encore, de la pâte dure, de la porcelaine de kaolin.



D'APRÈS BOUCHER. — BACCHUS ENFANT PORTÉ PAR LES BACCHANTES

Pâte tendre (1768)

(Musée de Sèvres. — Exemplaire pâte dure)



LE RICHE, d'après DUPLESSIS. — LES ENFANTS A LA COLONNE

(Groupe central d'un surtout)

Pâte tendre (1769)

(Musée des Arts décoratifs)





LE RICHE, d'après COYPEL. — L'AMOUR COYPEL

Pâte [illegible]

(Manufacture de Sèvres — Modèle)

L.-S. BOIZOT. — L'AMOUR TRIOMPHANT

Pâte dure (1785)

(Manufacture de Sèvres. — Modèle)

. . . . . — LES CYMBALES

(Groupe de côté du Surtout de Bacchus

Pâte tendre (1772)

Petit Trianon : Exemplaire pâte dure)

. . . . . — VÉNUS ET ADONIS

Pâte tendre (1770)

(Manufacture de Sèvres. — Modèle)



J.-J. CAFFIERI. — L'ESPÉRANCE QUI NOURRIT L'AMOUR

Pâte tendre (1770)

(Musée de Sèvres. — Modèle terre cuite)



J.-B. LEMOYNE. — MARIE-ANTOINETTE D'AUTRICHE, DAUPHINE

[illegible]

Petit Trianon



DUPLESSIS. — LA COUPE DES SIRÈNES

[illegible]

(Musée des Arts décoratifs)



LE RICHE, d'après CH.-ANT. COYPEL. — LE JUGEMENT DE SANCHO PANÇA DANS L'ILE DE BARATARIA

[illegible]

(Musée de Sèvres. — Modèle terre cuite



LE RICHE, D'APRÈS CH. ANT. COYPEL. — COMBAT DE DON QUICHOTTE CONTRE LES MARIONNETTES

Pâte tendre (1771)

(Musée de Sèvres. — Modèle terre cuite)



J.-B. LEMOYNE. MADAME DU BARRY
Pâte tendre (1771-1772)
(Bibliothèque municipale de Versailles)



ANONYME. — LE TRIOMPHE DE BACCHUS

(Groupe central du Surtout de Bacchus)

Pâte tendre (1772)

(Petit Trianon, Versailles. — Exemplaire pâte dure)



LE TAMBOUR DE BASQUE

(Groupe de côte du Surtout de Bacchus)

P[illegible])

(Petit Trianon. — Exemplaire pâte dure)



SATYRE JOUANT DE LA FLUTE

(Figurine isolée du S[illegible] de B[illegible])

Pâte tendre (17[illegible])

(Musée de Sèvres. — Modèle [illegible])



. . . — FAUNE A LA CORBEILLE

[illegible]

[illegible]

(Manufacture de Sèvres. — Modele)



L. S. BOIZOT [illegible] NYMPHE [illegible] TRAITS DE L'AMOUR.

Par [illegible] 1773

[illegible]

[illegible] M. [illegible] HAMILTAU [illegible] L'AMOUR [illegible]

[illegible]

[illegible]

BOIZOT [illegible] AIGUISANT SA FLÈCHE, OU L'AMOUR [illegible] BOIZOT

[illegible] 1773

[illegible] — [illegible]



L.-S. BOIZOT. — LE GROUPE D'ALLIANCE OU « D'HYMEN [illegible]

[illegible]

[illegible]

(*Musée de Sèvres. — Modèle pâte dure*)



VASE OVOÏDE A PIED BAS [illegible]

[illegible]

[illegible]





